



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

14 | 2017

Conte merveilleux et poésie

Poète, même en verre. Poésie et poétique du conte-bibelot autour de 1900

Poet, even with Glass. Poetry and Poetics of the Ornament-Fairy Tale in the 1900s

Cyril Barde



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1058>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-012-9

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Cyril Barde, « Poète, même en verre. Poésie et poétique du conte-bibelot autour de 1900 », *Féeries* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 31 juillet 2017, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1058>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

Poète, même en verre. Poésie et poétique du conte-bibelot autour de 1900

Poet, even with Glass. Poetry and Poetics of the Ornament-Fairy Tale in the 1900s

Cyril Barde

- 1 Si tant d'écrivains fin-de-siècle se sont adonnés à l'écriture du conte c'est certainement, comme le remarque Gérard Peylet, « parce qu'il était plus artificiel, parce qu'il permettait de faire quelque chose de joli, de limité, comme un bibelot, parce qu'il exigeait une forme très soignée, très étudiée¹ ». Le conte serait la forme littéraire privilégiée d'écrivains esthètes, adaptée aux ciselures de l'écriture artiste. La comparaison suggérée par Gérard Peylet entre condensation du conte et minutie du bibelot confirme l'hypothèse de Bernard Vouilloux qui envisage, à partir du style des Goncourt, un « devenir-bibelot² » de la prose artiste. Le bibelot, parce qu'il concentre « le maximum de valeur dans le minimum de place³ », entre en résonance avec des formes littéraires, conte ou poème, dont l'effet procède d'une poétique de la concentration et de la condensation. Dominique Pety, à la suite de Bernard Vouilloux, a tenté de définir une poétique de la collection qui traiterait les mots comme autant de bibelots verbaux. L'art décoratif, explique-t-elle, « est ainsi le lieu où s'origine en partie la poésie du second dix-neuvième siècle, et le modèle qu'elle s'est donnée pour formuler sa littérarité⁴ ». L'écriture (du) bibelot est incontestablement l'occasion du déploiement de cette « théâtralité du style⁵ » caractéristique de l'esthétique des recueils de contes symbolistes selon Bertrand Vibert. Elle est en somme un exercice idéal pour qui souhaite faire œuvre de poète, même en prose.
- 2 C'est que le bibelot, en cette fin du XIX^e siècle, se voit doté d'un « pouvoir de suggestion comparable, dans certains cas, à celui d'un poème⁶ ». Sa matérialité se spiritualise, s'enrichit des correspondances multiples qu'il suscite dans l'imaginaire de celui qui le contemple et le manipule. Dans la dernière décennie du siècle, le renouveau des arts décoratifs accroît considérablement le prestige de ces objets auprès des écrivains. L'Art nouveau, qui puise parfois son inspiration dans les pages de la littérature française,

offre aux poètes épris du rare et du précieux une nouvelle « matière à poésie⁷ », selon le mot d'Émile Gallé. Les jeux de nuances et de translucidité, le travail d'un matériau tout à la fois ductile, solide et fragile sont autant d'effets de prestidigitation d'une matière qui semble s'excéder elle-même et se prêter à tous les rêves. Le bibelot Art nouveau s'offre ainsi comme une prouesse poétique digne de stimuler la création littéraire. Miniature verbale (le conte) et miniature plastique (le bibelot d'art), toutes deux vouées aux virtuosités minuscules, s'apparient alors au nom d'une même « poésie », entendue – dans le contexte symboliste – comme valeur esthétique fondamentale, matière (verbale ou vitreuse) où s'infuse l'Idée. Henri de Régnier, qui place une verrerie de Gallé au centre du conte « Eustase et Humbeline⁸ », rêve sur cette parenté entre écriture et verrerie dans ses *Cahiers* :

Si je ne pratiquais pas l'art par excellence, la poésie, j'aimerais recourir aux arts les plus analogues : être artificier ou verrier. Ce serait donner l'image de ce qu'on n'a pas été. Éblouir la nuit de bouquets brefs et lumineux, épanouis et fragiles [...]. J'aimerais être aussi un verrier à la manière de Gallé et ouvrir ces vases lucides et taciturnes, qui sont comme le songe de la matière. Coupes de Circé, flacons de Jacques le mélancolique, fioles de la Sorcière⁹ !

- 3 Poésie, feu d'artifice et verrerie relèvent d'une même esthétique du spectacle évanescant, de l'élan fragile et somptueux. Arts de l'immatériel ou de l'immatérialisation d'une matière comme allégée de lumière, la fusée et le vase de Gallé insufflent la poésie de leurs étincellements à la prose du monde et du quotidien.

Si Gallé m'était conté...

- 4 Les écrivains s'intéressent aux artistes engagés dans le renouveau du décor, dès les premières manifestations de ce qui prend pour nom « Art nouveau » avec l'ouverture de la galerie Bing en décembre 1895. Alors que le champ de la critique d'art professionnelle se structure en déniait aux poètes leur compétence en matière d'art, ceux-ci semblent tourner leurs regards vers des pratiques mineures, moins légitimes et moins préemptées par les spécialistes. Il faut ajouter que l'un des pionniers de l'Art nouveau en France est Roger Marx, haut fonctionnaire et critique d'art nancéen proche des Goncourt, très influencé par l'écriture artiste et par les théories esthétiques du symbolisme. Lorsque le Salon du Champ-de-Mars admet pour la première fois une section « Objets d'art » en 1891, Roger Marx inaugure une série d'articles, véritable défense et illustration du renouveau des arts décoratifs français, qu'il prend soin de situer dans le sillage du symbolisme littéraire. Parmi les artistes évoqués, Émile Gallé, ami du critique d'art, est particulièrement distingué pour avoir doué la matière de suggestions nouvelles :

À sa vitrine, où s'offraient à la transparence cinq vases de profils divers, la vue allait d'emblée, séduite par la qualité des nuances, troublantes à l'égal d'une caresse alanguie, et, sans arrêt, le regard de l'un à l'autre flottait, tout à la volupté de ces teintes de vapeur et de ténèbres, de rouille et de givre, de turquoise verdie, de bleu-paon éblouissant d'or, de rose défaillant en pâleurs verdacées. Plus tard, les yeux repus et l'examen se précisant, bien plus tard, se décelaient l'équivalence psychique de ces nuances, les sentiments, les sensations, les pensées par elles mis en éveil et formulés en un thème ciselé amoureux dans la masse du cristal. Lointaines hantises, impressions de nature, images de vérité ou de rêve, indécises comme un murmure qui s'éloigne, vagues comme un souvenir qui s'efface, vous guidez le burin du verrier, vous animez la matière, la douez de spiritualité, vous lui arrachez l'énigme de son symbole¹⁰ !

- 5 Les qualités visuelles des verreries sont d'abord énumérées par le critique. Si les formes des objets ne sont pas étudiées, la recherche des nuances et le travail de la couleur sont mis en valeur. La seconde partie du texte sauve cette contemplation qui menace de s'absorber dans le pur plaisir des jeux de la matière. La matière, spiritualisée par l'artiste, suscite la rêverie du spectateur, s'enrichit de multiples correspondances. Au-delà des séductions sensibles et sensuelles, elle évoque émotions et sentiments, invite à la méditation rêveuse. Roger Marx ponctue son texte du vocabulaire que le symbolisme a diffusé au fil des manifestes et des textes théoriques depuis les années 1880. Un lexique du mystère, de la suggestion et de l'évanescence sature ces lignes que clôt le mot « symbole », stratégiquement placé à la fin d'une longue période. Bien sûr, les vers choisis par Gallé pour orner ce qu'il appelle ses « verreries parlantes » ne sont pas sans susciter le rapprochement avec les poètes. Cependant, ajoute Roger Marx, la spiritualité des œuvres du verrier de Nancy leur est inhérente, et n'est pas dépendante de l'inscription littéraire :

Mais, en conscience, point ne serait besoin de ces rondels, rimés par M. Émile Gallé avec l'ingénuité forte de Charles d'Orléans, pour saluer en lui un lettré savant et naïf, à l'organisation exacerbée, aux fibres frémissantes, au goût attiré vers le rare et l'exquis, un poète dont l'imagination s'exalte à tout contact [...]¹¹.

- 6 Dès 1891, le portrait d'Émile Gallé en poète devient donc un *topos* critique. Édouard Rod loue « la puissance suggestive dont M. Gallé a le mérite d'être l'absolu créateur », laissant « aux objets qu'il fixe dans ses cristaux [...] tout leur mystère, la rêverie qu'ils comportent, l'infini qui les enveloppe, les correspondances intimes et insaisissables qu'ils ont entre eux¹² ». La même année, Marcel Proust, sous le pseudonyme de « Fusain », fait de Gallé « notre poète le plus génial : une aile de hibou, des oiseaux dans la neige, des libellules aux couleurs sombres ou éclatantes, lui servent de thème et l'amènent à nous faire vibrer tout entier¹³ ». Cette réception de Gallé en poète a soigneusement été préparée par l'artiste lui-même. Soucieux de sa réputation à Paris et de son insertion dans les milieux lettrés, le verrier s'est lui-même posé en symboliste du verre. Dans ses notices pour l'Exposition universelle de 1889, il écrit « rêver pour le cristal des rôles tendres ou terribles » afin d'y « incarner [s]on rêve, [s]on dessein¹⁴ ». Il insiste sur la capacité de ses verres à toucher, à exprimer des émotions et à gagner ainsi les faveurs du « public raffiné, subtil, érudit, éclectique pourtant, épris de matières mystérieuses¹⁵ ». Dans son discours de réception à l'Académie Stanislas, prononcé le 17 mai 1900, Gallé écrit : « Je veux que le peintre des murailles qui m'enserrent soit poète, qu'il soit magicien, qu'il fasse de ces boiseries des bosquets lointains, de ces tapis des prairies, de ces tentures l'éther où, captif, j'aspire¹⁶. » L'association du poète et du magicien dit bien la rencontre entre poésie et merveilleux que permettent, de manière privilégiée, les créations du verrier Art nouveau. Les verreries de Gallé ont en effet tout des fioles, lampes et vases mystérieux qui peuplent l'univers des contes, comme le notait Régnier dans ses *Cahiers*¹⁷.

- 7 Sous la plume des écrivains critiques d'art, voici que la visite de l'atelier de l'artiste prend des allures de conte de fées. C'est le cas de deux textes parus dans le dossier que *La Plume* consacre au renouveau des arts décoratifs lorrains en novembre 1895. Le poète Charles Ténib, pseudonyme de Charles Binet, évoque ainsi les ateliers de Gallé :

Quelles bonnes heures j'ai passées en cette fabrique cachée par les hauts murs et la porte pleine ainsi qu'un couvent. Au grincement des rabots et des scies, au sifflement des tourets, au ronflement des fours, la matière vibre, se transforme, évolue vers l'Idée, qui, la chrysalide brisée, présente soudain une aile lumineuse au

soleil. N'est-ce point le palais de quelque Fée-marraine préparant, meubles, cristaux, céramiques incomparables, le mobilier de Cendrillon ? Pas un bruit de voix. Les ouvriers sont comme pris au charme¹⁸.

- 8 La métamorphose conjoint ici féerie et poétique. L'énumération des outils cède la place à la métaphore de la nymphose. L'usine devient palais des fées, le vacarme des machines contraste avec le silence des ouvriers. Les efforts de la technique s'effacent devant la vitalité de la nature et des processus biologiques. La référence au conte de Cendrillon sert dès lors moins à identifier les sources d'inspiration des décors de Gallé qu'à mettre en mots et en images la production même de ce décor, éclos comme par enchantement. La poétique de Gallé relève elle-même d'un double processus de métamorphose qui enchante la matière en lui insufflant l'idée et le rythme de la vie organique.

- 9 Le dossier de *La Plume* se poursuit avec un texte du poète Robert de Montesquiou, proche du maître verrier, intitulé « Cette petite clef-ci ». Une fois de plus, la traditionnelle critique d'art se pare soudainement des atours du conte merveilleux pour proposer une réécriture de « Barbe-Bleue ». Un schéma narratif s'esquisse :

C'était en conclusion d'une visite aux jolies usines du Nancéien, à ses élégantes fabriques, à ses laboratoires charmants. Nous avons admiré et respiré les massifs de ses modèles végétaux, les modelages et la marqueterie [...], les vases [...] dont les flancs délicats et nuancés, les transparentes parois presque vivantes contiendront des fleurs similaires et fraternelles, à peine distinctes de leurs vases. Mais le fil du labyrinthe n'était tout dévidé ni rompu, et le trousseau des clefs de notre guide cliquetait encore d'une clef mystérieuse qu'il dissimulait en même temps qu'il semblait nous l'offrir, désireux de trahir son secret sans le proférer, et d'être consolé sans avoir gémi.

Et quand eut tourné sur ses gonds plaintifs la porte de ce cabinet de Barbe-Bleue, ne fut-ce pas vraiment, ô Gallé, les jupes de vos femmes mortes, les tuniques de vos défuntes muses qui m'apparurent à ce lucide porte-manteau vitreux, à cet idéal décrochez-moi-ça cristallin¹⁹ ?

- 10 Une journée se termine, la visite du domaine de Gallé est censée s'achever. Le narrateur attire l'attention du lecteur sur cette « clef mystérieuse » et crée un effet de suspens en accumulant les parallélismes antithétiques (« dissimulait » / « semblait nous l'offrir », « trahir » / « sans le proférer », « être consolé sans avoir gémi »). Comme dans le conte, la clef est l'objet d'un interdit, à la différence qu'il ne s'agit pas ici d'une défense d'entrer dans la pièce secrète, mais d'une intermittence savamment entretenue entre la dissimulation et l'exhibition de l'objet magique. Comme dans le conte de Perrault, cet interdit suscite une curiosité et un désir, en l'occurrence ceux du chroniqueur et du lecteur. Le dévoilement de la pièce secrète est dramatisé. Comme chez Perrault, cette pièce est un cimetière. Cependant, le passage qui suit immédiatement cette première évocation présente moins Gallé en cruel époux qu'en père exploré :

Ou plutôt c'étaient les défroques pailletées et micacées de vos filles mort-nées, de ces buires pleines de vos insomnies, de ces lagènes gonflées de vos rêves et de vos peines, et auxquelles vous donnez quelquefois [...] la forme d'une larme moulée sur celles que vous coûtent tant de cadavres adamantins et d'hécatombes gemmées [...]. Haillons des pourpres du rubis, oripeaux d'azur et du saphyr, loques d'escarboucles, pendeloques pantelantes et prismatiques, où souvent de ces pierres elles-mêmes sont par vous pilées et incorporées, et qu'un reflet du soleil couchant allumait alors au fond du cabinet de Barbe-bleue, incendiait, faisant flamboyer et larmoyer [...]²⁰.

- 11 La description se déploie dans une véritable prose poétique. Montesquiou semble prendre plaisir à conjuguer lexique de la décrépitude et lexique de la pierre précieuse

dans des syntagmes parfois proches de l'oxymore (« défroques pailletées », « cadavres adamantins », « hécatombes gemmées », « haillons des pourpres du rubis »). Nous sommes loin de l'horreur suscitée par le cabinet sanglant du conte de Perrault. La chambre interdite de Barbe-Bleue prend des allures de caverne d'Ali-Baba, ou plutôt de chambre ardente voire de lacrymatoire, objet récurrent dans la poésie de Montesquiou.

- 12 Le passage déploie en effet un travail intéressant sur la larme. Le verre se liquéfie sous l'effet de la métaphore, sa transparence rappelant celle de l'eau. Mais l'image de la larme permet d'englober et d'unifier la totalité du processus créateur dans une démarche que ne renierait pas Gallé lui-même. La larme n'est pas simple motif : elle devient, au fil de l'écriture, matière solidifiée et forme du verre, mais également origine et destination de la création. L'objet naît des larmes de l'artiste dont il épouse la forme et qu'il a pour fonction de recevoir. Le dernier mot de l'extrait permet à Montesquiou de souligner l'importance des conditions de la réception des objets du verrier : la larme apparaît à la conjonction d'une lumière et d'une matière. L'objet prend donc sens et forme dans un contexte, une heure, une atmosphère. Étrange réécriture de conte dans une fin-de-siècle qui se passionne pour ce que Jean de Palacio a appelé les « perversions du merveilleux²¹ ». Dans ce cas précis, Montesquiou ré-enchanter le conte. Ces oripeaux de verre n'en sont pas moins beaux, et semblent s'intégrer parfaitement au grand œuvre du verrier. Montesquiou termine son texte par une référence au Phénix : cet Enfer des verres, cet Index des vases sont les lieux d'une vie nouvelle, plus intense peut-être de voisiner avec la mort et la brisure. Même s'il s'agit de dire les affres de la création, l'échec de l'artiste est comme relevé par l'éclat de la prose poétique stimulée par l'objet décoratif.
- 13 L'affinité entre le travail du conteur et celui du verrier est redoublée et approfondie par une référence à Henri de Régnier. Au détour d'une phrase, Montesquiou, s'adressant à Gallé, voit dans les parures des filles de verre de Gallé *alias* Barbe-Bleue des « robes très pareilles à celles amoureusement décrites par le subtil poète Henri de Régnier dont la fantaisie me semble souvent sœur de la vôtre²² ». Celui qui, trois ans plus tôt, se rêvait en verrier dans ses *Cahiers*²³ n'aurait pas contredit le rapprochement avancé par Montesquiou, qui fait sans doute allusion aux robes des épouses défuntes décrites par Régnier dans « Le Sixième Mariage de Barbe-bleue ». On y trouve en effet de « belles robes orfévries et sanglantes²⁴ », une « robe blanche comme la neige », une autre « bleue comme l'ombre des arbres sur l'herbe », une autre, décorée de branches de corail en arabesques, s'anime de nuances qui « s'aigrissent ou s'amortissent » selon que son lé vert « dev[ient] prasin ou glauque »²⁵. Il semble que Montesquiou trouve dans ces parures immatérielles, dans ces robes-atmosphères à la Peau d'Âne un équivalent littéraire des subtiles alchimies de Gallé dont les verreries enchanteresses transcendent leur matérialité pour n'être plus que rayonnements, « défroques pailletées et micacées », « oripeaux d'azur et du saphyr »²⁶. Comment mieux proclamer que les objets de Gallé — qui immiscent parfois les poèmes dans le verre — sont aussi des objets de mots, solubles dans l'écriture ductile du conte symboliste avec lequel ils finissent par se confondre ?

Des vies encloses : les *Princesses d'ivoire et d'ivresse* de Jean Lorrain

Contes d'ivoire et de nacre : un « devenir-bibelot »

- 14 Si les prodiges des verriers Art nouveau font germer le conte à l'intérieur même de l'écriture critique, le conte fin-de-siècle cherche réciproquement l'effet poétique dans ce « devenir-bibelot²⁷ » dont parle Bernard Vouilloux. Nous proposerons de lire le recueil des *Princesses d'ivoire et d'ivresse* de Jean Lorrain, publié chez Ollendorff en 1902, comme une œuvre exemplaire de ce processus. Si Montesquiou dématérialise le verre de Gallé — tantôt cristal, tantôt tissu, tantôt larme — pour mieux l'adapter aux rêveries des poètes, Jean Lorrain ne cesse de matérialiser son recueil. Ses princesses sont « d'ivoire et d'ivresse », « d'ambre et d'Italie », ses princes « de nacre et de caresse », tandis que d'autres contes se parent « de givre et sommeil » quand ils ne se trament pas « dans la tapisserie ». La métaphore topique de l'écriture-bijou, de l'écrivain ciseleur²⁸ semble ici remotivée par Lorrain. Rachilde imagine le livre non pas comme la métaphore mais comme le prolongement de la main baguée de l'auteur :

Jean Lorrain poète est supérieur en attitude à Jean Lorrain voiturier des commodités poubelles de la conversation. Il aime la femme en sculpteur dont les doigts seraient trop chargés de bagues et il laisse tomber des gemmes précieuses, sans doute mal serties, sur l'ivoire ou l'argile, comme on pleurerait de vraies larmes d'enthousiasme. En cette nouvelle galerie de statuettes et d'émaux, pas de notes discordantes. La poésie chante seule²⁹.

- 15 Dans ces lignes encore, conte et poésie semblent s'amalgamer à la faveur d'une poétique lapidaire. L'image de la larme, que nous avons déjà repérée chez Montesquiou, revient ici de manière intéressante. Elle renvoie au conte des frères Grimm, « La Gardeuse d'oies à la fontaine », où il est question d'une princesse qui pleure des perles. Elle suggère aussi une analogie entre la forme de la goutte d'eau, ronde et close, et la condensation formelle du conte, petit récit autonome. En outre, le recueil, dans sa matérialité même, tend à se faire objet d'art. La belle couverture Art nouveau réalisée par Manuel Orazi pour l'édition de 1902 y contribue de manière décisive : les princesses hiératiques de l'arrière-plan et l'étrange gnome du premier plan portent d'énigmatiques vases ou coffrets, allégories de la procession des récits dont le recueil s'apparente au geste du collectionneur.
- 16 Le devenir-bibelot s'empare aussi des nombreux personnages caractérisés par leur froideur d'âme. L'ivoire et la nacre dont sont faits ces princes et princesses égoïstes semblent matérialiser leur figement narcissique. Le conte « Narkiss », significativement dédié au bijoutier René Lalique, procède d'une poétique de l'incrustation qui se manifeste déjà dans les sonorités abruptes de son titre. Le jeune homme dédaigneux, amoureux de lui-même, ne se métamorphose pas en fleur sous la plume de Lorrain. Il devient littéralement gemme, fait corps avec une nature elle-même pétrifiée, un paysage minéralisé³⁰. Les princesses vaniteuses sont quant à elles vouées à leur miroir, à la glace métonymique de leur cœur gelé. Ainsi la princesse Ilsée, « n'aim[ant] que les miroirs et les fleurs³¹ », vit dans un monde égocentré où tout semble pétrifié dans la note minérale :

Ce n'étaient, dans tout le palais, que reflets de corolles et de pétales ; de larges nénuphars baignaient, jour et nuit, dans l'eau de grands vases d'albâtre et c'était, dans les hauts vestibules ornements de marbre et de bronze vert, une éternelle

veillée de calices et de feuilles rigides d'une humide pâleur. La princesse Ilsée n'avait jamais regardé ni les hommes ni les femmes ; elle se mirait dans les yeux de tous [...] et les prunelles de son peuple étaient pour elles autant de vivants et souriants miroirs³².

- 17 Le lecteur ne s'étonnera guère de voir la princesse rechercher la compagnie d'une foule de grenouilles de céramiques qui rappellent étrangement les créations de Carriès ou de son élève Lachenal, auxquelles Lorrain critique d'art consacre plusieurs textes enthousiastes³³. Voici que parmi la théorie des batraciens, Ilsée devient elle-même objet d'art, bibelot précieux : « Sa frêle nudité, sertie de samit et d'orfroï, jaillirait plus fine encore auprès du monstre³⁴. » Il s'agit bien pour le conteur de sertir ses personnages-bijoux dans des montures qui doivent accueillir les coruscations d'une écriture au faîte de sa préciosité. C'est très net dans l'*incipit* du conte « Oriane vaincue », lorsque le narrateur présente la princesse figée dans sa grotte de cristal, dans sa prison de désir :

Debout dans une auréole de lueurs laiteuses et frissonnantes, tel le halo dont se cerne la lune dans les ciels pluvieux, elle appuie sa nudité de fée aux brisures transparentes d'une cathèdre de glace ; des stalactites l'environnent et trois marches de cristal étalent leur humidité glauque à ses pieds. Tout en elle a des reflets de neige et de nacre ; la blème et pesante chevelure, qui lui bat les talons, a l'imperceptible nuance d'or du givre que les feux de l'aube effleurent, et toute sa nudité brille comme une perle [...]³⁵.

- 18 La condensation opérée par l'écriture du conte, l'autonomie de chaque récit qui enclot personnages et paysages suggèrent à Philippe Jullian un rapprochement avec l'art du verrier de Nancy : « Ces contes sont une des plus curieuses productions du symbolisme ou plutôt de l'Art Nouveau. Chacun d'entre eux a sa couleur, l'entrelacs des fleurs et des pensées fait penser à un vase de Gallé³⁶. » Le récit lui-même semble se replier sur un schéma narratif atrophié, s'immobiliser avec les princesses dans la contemplation d'un décor, le ressassement d'une atmosphère.

Contes de givre : enclore une « poésie d'âme simple³⁷ »

- 19 Gallé, nous l'avons vu plus haut, est apprécié des écrivains de la fin du siècle parce qu'il sait spiritualiser la matière, lui infuser son rêve ou peut-être quelque chose de plus fugace encore, de plus essentiel aussi : la dimension même du temps. L'attention portée par bien des écrivains aux effets de givre ou de glace obtenus par Gallé peut être lue ainsi. Le givre et la glace figent un flux, retiennent un instant dans une cristallisation précaire. Il est intéressant de noter que dans le grand roman proustien, les deux mentions explicites des vases de Gallé associent la neige et la glace à un vif souvenir sentimental. La première occurrence intervient alors que le narrateur, en séjour à Balbec, vient d'apercevoir le groupe des jeunes filles en fleurs sur la plage. La phrase sinueuse semble accomplir dans le même temps la métamorphose de la mer en verrerie et la cristallisation du souvenir des jeunes déesses surgies de l'écume :

Au fur et à mesure que la saison s'avança, changea le tableau que j'y trouvais dans la fenêtre. D'abord il faisait grand jour, et sombre seulement s'il faisait mauvais temps ; alors, dans le verre glauque et qu'elle boursoffait de ses vagues rondes, la mer, sertie entre les montants de fer de ma croisée comme dans les plombs d'un vitrail, effilochait sur toute la profonde bordure rocheuse de la haie des triangles empennés d'une immobile écume linéamentée avec la délicatesse d'une plume ou d'un duvet dessinés par Pisanello, et fixés par cet émail blanc, inaltérable et crémeux qui figure une couche de neige dans les verreries de Gallé³⁸.

- 20 La phrase de Proust saisit magistralement le processus de condensation à l'œuvre dans les verres de Gallé. Il s'agit de capter le flux dans une forme qui ne le fige pas mais préserve sa ductilité. La conjonction de la syntaxe souple et de l'image fixée, de la fragilité et de la solidité, de l'effilé et du durci dit cette tension subtile. La seconde mention de Gallé apparaît dans *Le Côté de Guermantes*, au moment où le narrateur vient de recevoir la cruelle carte de M^{me} de Stermaria, qui annule le rendez-vous tant espéré : « Bientôt l'hiver ; au coin de la fenêtre, comme sur un verre de Gallé, une veine de neige durcie³⁹. » La neige redouble en quelque sorte la fonction du vase de Gallé : elle cristallise, dans une texture infiniment fragile et délicate, une promesse ou une blessure, une trace du temps toujours promise à l'évanouissement. À ce titre, le verre Art nouveau peut être considéré comme la version élitiste des objets-souvenirs de verre dont le XIX^e siècle raffole, ainsi que le rappelle Celeste Olalquiaga dans *Royaume de l'artifice*. Presse-papiers enfermant paysages ou portraits de proches et autres boules de neige de verre sont autant de dispositifs qui visent à « captur[er] [le temps] juste au moment où il paraissait de plus en plus évanescant devant la course folle de la modernité [...] : devenu un produit rare, le cristalliser, l'enfermer dans un objet se transforma en obsession culturelle⁴⁰ ».
- 21 Nous proposons, à partir de cette réflexion, de remotiver la comparaison suggérée par Philippe Jullian entre les verres de Gallé et les contes de Lorrain. Si les contes des *Princesses d'ivoire et d'ivresse* semblent placés sous une couche de givre — ou de verre —, c'est qu'ils fonctionnent à leur tour comme ces objets-souvenirs, chargés d'enclaver une trace du passé. Le conte givré retient la poésie des temps enfuis, du temps perdu de l'enfance. Le recueil est significativement situé sous le signe de l'hiver et de la cristallisation qui caractérise cette saison, dont le nom résonne heureusement avec « verre ». La préface s'ouvre sur l'évocation des « ciels mouillés de décembre⁴¹ » qui inspirent le désir de retrouver, au coin du feu et dans le secret de la chambre, les contes de l'enfance. Il s'agit bien de préserver des récits disparus et délicieusement surannés, « remplacés aujourd'hui par des livres de voyages et de découvertes scientifiques ». Il s'agit donc, pour le conteur, de retrouver le charme des contes du Nord, « semés de flocons de neige⁴² » que lui rapportaient les matelots de Terre-Neuve, de préserver cette « poésie d'âme simple⁴³ », c'est-à-dire leur aura. De ces récits primitifs, le conteur a particulièrement retenu la figure de la Reine des Neiges qui vient « du bout de ses doigts raidis, dessiner sur les vitres les grandes fleurs fantasques et les arborescences du givre⁴⁴ ». C'est encore le rêve de l'hiver et du verre qui s'impose à Lorrain lorsqu'il s'agit de passer en revue les personnages qui peuplent le recueil. La brève énumération se clôt ainsi :
- [...] d'autres figures plus mystérieuses [...] apparaissent enfin çà et là, sous le clair de lune et la neige floconnante, dans la magie glacée des nuits d'hiver... Captives dans des châsses de verre, [...] elles descendent à la dérive les eaux lentes des fleuves ou dorment sous les coraux blancs des forêts immobilisées par le gel : des gnomes vêtus de vert les gardent et ce sont les reines de givre et de sommeil, les albes princesses de l'Hiver⁴⁵.
- Les cristallisations hivernales et l'objet de verre se rencontrent dans une rêverie matérielle qui engage tout le recueil. Conte de givre, conte d'hiver, le récit emprunte à la matière cristallisée sa capacité à capturer la trace d'une émotion, d'un sentiment, d'un souvenir.
- 22 Le motif de la relique, qui culmine dans la dernière section du recueil (« Contes de givre et de sommeil »), peut être pensé dans la perspective de la poétique — et de la poésie —

du conte de Jean Lorrain. Le devenir-bibelot du recueil, sa « féerie gelée⁴⁶ » qui s'acharne à incruster, enchâsser, capturer et pétrifier ses personnages, semble vouloir préserver le charme évanescent d'une époque révolue et l'aura de récits anciens, menacés par le règne du scientisme. Bertrade, l'héroïne de « La Princesse sous verre », subit le sort des récits d'antan. Oubliée et méprisée, « enfermée dans sa chasse aérienne⁴⁷ » après de longues années de dévotion, elle n'évoque plus rien aux profanes qu'« une vague héroïne de conte⁴⁸ ». La fin du texte lui promet pourtant une nouvelle fraîcheur et rend à « la chasse de cristal, reluisante et lavée, [...] l'éclat des anciens jours⁴⁹ ». Le conte « Neighilde », également situé dans la section des « Contes de givre et de sommeil », et inspiré de « La Reine des Neiges » d'Andersen, peut aussi se prêter à une lecture métatextuelle. Le petit Péters est captif du palais glacé de Neighilde, telle « une relique dans une chasse de verre⁵⁰ ». Élevé au milieu des contes de sa grand-mère, il rappelle étrangement l'enfant de la préface du recueil, captivé par les récits des marins de Terre-Neuve. Péters serait la personnification de cette enfance enfuie que les contes des *Princesses* tentent malgré tout d'enclorre et de préserver. Dès lors, le conteur adulte se projetterait moins dans la figure de Péters que dans celle de Neighilde, gardant jalousement le jeune garçon dans sa colonne de glace, bientôt délivré par la tiédeur des pleurs de Gerda. Cependant, la libération de l'enfant et la promesse du printemps ne peuvent coïncider qu'avec la fin du texte. Les contes du recueil, qui tiennent — et disparaissent — avec la glace des palais de Neighilde, pourraient se lire comme autant de chambres de givre promises à la fonte, de chasses de verre fragiles où le conteur contemple mélancoliquement ses personnages endormis et prisonniers. Le recueil se fait cercueil de glace et de cristal. Lorrain aime les contes, en ces temps de positivisme et de scientisme, comme on aime les mortes, comme on se voue aux reliques. Aimer les contes, c'est pour lui savoir enclorre leur « poésie d'âme simple », protéger sous une couche de givre et de neige l'émotion fragile qu'ils suscitent. La poésie du récit merveilleux, comme celle des verres de Gallé, réside surtout dans la condensation d'une « atmosphère de féerie et de rêve⁵¹ ». Croire au conte, autour de 1900, c'est donc avant tout croire aux pouvoirs d'une écriture capable de préserver la féerie ensommeillée, dans l'attente d'une reverdie qui rendra les reliques à la ferveur primitive. Ainsi apparaît la Princesse sous verre, à la fin du texte, après avoir pardonné au prince sacrilège qui l'a mutilée : « [Elle] rayonnait étincelante d'une surnaturelle clarté ; autour d'elle la neige floconnait douce et lente, et, sous le translucide reliquaire de cristal, son front transparaissait orné de roses de Noël, non plus factices, mais fraîches écloses⁵². »

NOTES

1. G. Peylet, *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Honoré Champion, 1986, p. 213.
2. B. Vouilloux, *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 137.
3. *Ibid.*, p. 147.

4. D. Pety, *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au biblot de l'esthète*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 346.
5. B. Vibert, *Poète, même en prose. Le recueil de contes symbolistes*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2010, p. 141.
6. B. Bohac, « Jouir partout ainsi qu'il sied ». *Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 216.
7. C'est l'inscription gravée sur un vase présenté par Gallé à l'Exposition universelle de 1900, actuellement conservé au musée de Cognac.
8. Voir B. Vibert, *Contes Symbolistes*, Grenoble, ELLUG, 2011, vol. II, p. 450.
9. H. de Régner, *Les Cahiers 1887-1936*, Paris, Pygmalion, 2002, p. 277.
10. R. Marx, « Les Arts décoratifs et industriels aux Salons du Palais de l'Industrie et du Champ-de-Mars », *Revue encyclopédique*, 15 octobre 1891, p. 588.
11. *Ibid.*
12. É. Rod, « Les Salons de 1891 au Champ-de-Mars (2^e article) », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1891, p. 8.
13. Fusain [Marcel Proust], *Le Mensuel*, mai 1891, p. 6.
14. É. Gallé, *Écrits pour l'art. Floriculture, art décoratif, notices d'exposition (1884-1889)*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1998, p. 350.
15. *Ibid.*, p. 352.
16. Cité dans R.-H. Guerrand, *L'Art nouveau en Europe [1965]*, Paris, Perrin, 2009, p. 121.
17. Voir note 9.
18. C. Ténib, « Le Nouvel Art décoratif et l'école de Lorraine », *La Plume*, 1^{er} novembre 1895, p. 484.
19. R. de Montesquiou, *Roseaux pensants*, « Orfèvre et verrier », E. Fasquelle, 1897, p. 180.
20. *Ibid.*
21. Voir J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993.
22. R. de Montesquiou, « Cette petite clef-ci », *La Plume*, 1^{er} novembre 1895, p. 490.
23. Voir note 9.
24. H. de Régner, *La Canne de jaspé [1897]*, « Le Sixième Mariage de Barbe-bleue », dans B. Vibert (éd.), *ouvr. cité*, 2011, p. 437.
25. *Ibid.*, p. 438.
26. R. de Montesquiou, « Cette petite clef-ci », *art. cité*, p. 490.
27. Voir note 2.
28. M. Sandras, « Le Poète ciseleur : histoire et signification d'une métaphore », *Romantisme*, n° 171, p. 104-117.
29. Rachilde, « Revue du mois », *Mercure de France*, mai 1902, p. 457.
30. Voir C. Barde, « Jean Lorrain et le merveilleux Art Nouveau », dans P.-J. Dufief et G. Mélison-Hrichwald (éds), *Écrire en artistes des Goncourt à Proust*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 246-250.
31. J. Lorrain, *Princesses d'ivoire et d'ivresse [1902]*, « La Princesse au sabbat », Paris, Séguier, 1993, p. 51.
32. *Ibid.*
33. Voir par exemple Raitif de la Bretonne [Jean Lorrain], « Pall-Mall Semaine », *L'Écho de Paris*, 30 mai 1895, p. 1 et Raitif de la Bretonne, « Pall-Mall Semaine », *L'Écho de Paris*, 10 juillet 1894, p. 1.
34. J. Lorrain, *ouvr. cité*, « La Princesse au sabbat », p. 54.
35. *Ibid.*, p. 241.
36. P. Jullian, *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, Paris, Fayard, 1994, p. 164.
37. J. Lorrain, *ouvr. cité*, « Préface. Les Contes », p. 25.
38. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs [1919]*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 160.

39. M. Proust, *Le Côté de Guermantes* [1920], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 687.
 40. C. Olalquiaga, *Royaume de l'artifice. L'Émergence du kitsch au XIX^e siècle*, Lyon, Fage, 2013, p. 62.
 41. J. Lorrain, ouvr. cité, p. 23.
 42. *Ibid.*, p. 24.
 43. *Ibid.*, p. 25.
 44. *Ibid.*, p. 29.
 45. *Ibid.*, p. 31.
 46. *Ibid.*, p. 316.
 47. *Ibid.*, p. 298.
 48. *Ibid.*, p. 299.
 49. *Ibid.*, p. 303.
 50. *Ibid.*, p. 310.
 51. *Ibid.*, p. 24.
 52. *Ibid.*, p. 307.
-

RÉSUMÉS

Le conte merveilleux, autour de 1900, semble chercher l'effet poétique dans un devenir-bibelot. Non seulement le bibelot, sous les auspices de l'Art nouveau, s'affirme comme « matière à poésie », selon le mot d'Émile Gallé, mais il s'offre aussi comme une prouesse poétique, un miracle de condensation d'une atmosphère, d'une émotion. Miniature verbale (le conte) et miniature plastique (l'objet d'art) s'apparient alors au nom de leur commune poésie. Si la poésie du bibelot stimule l'écriture du conte, transformant les chroniques d'art décoratif en réécritures de Cendrillon ou de Barbe-Bleue, le conte fin-de-siècle se pense réciproquement comme l'enchâssement fragile d'un héritage littéraire menacé.

In the beginning of the twentieth century, fairy tales seemed to aim at a poetic effect by becoming ornaments. Not only did decorative objects, following *Art Nouveau*'s influence, turn into "the stuff of poetry", according to Émile Gallé, but they also presented themselves as poetic *tours de force*, as miraculous concentrations of an atmosphere or an emotion. The verbal miniature (the tale) and the plastic miniature (the art object) thus coalesced thanks to their common poetry. The poetry of the decorative object fueled the creation of the tale, transforming the art deco critics into rewritings of Cinderella or Blue Beard; conversely, the *fin-de-siècle* tale was thought to be the fragile setting of a literary heritage under threat.

INDEX

Mots-clés : Jean Lorrain, Princesses d'ivoire et d'ivresse, collection, conte-bibelot, poème de verre, Émile Gallé, Roger Marx, Marcel Proust, Robert de Montesquiou, Henri de Régnier, symbolisme, Art nouveau, métamorphose, « Barbe-bleue », idéalisme, imaginaire, nostalgie, cristallisation, minéralisation, glaciation

AUTEUR

CYRIL BARDE

Université Paris 8, CRP 19